

Al recibir el ejemplar del libro «Contra una arquitectura adjetivada» que su autor, el arquitecto Oriol Bohigas, tuvo la amabilidad de enviarnos para la crítica, nos pareció interesante pedir la opinión sobre dicho libro a Xavier Rubert de Ventós y a Lluís Clotet. Damos a continuación los comentarios que ambos nos han enviado, que estamos seguros interesarán a nuestros lectores.



**REFLEXIONES SOBRE
«EQUIVOCOS PROGRESISTAS
EN LA ARQUITECTURA MODERNA»
DEL LIBRO DE ORIOL BOHIGAS
«CONTRA
UNA ARQUITECTURA ADJETIVADA»**

Lluís Clotet

El artículo de Oriol Bohigas lo sitúo en el polo opuesto del ensayo de Xavier Rubert de Ventós sobre su «Arte implícito», en la medida en que el primero nos expone una visión comprometida del fenómeno arquitectónico y el segundo un planteo idealista del mismo.

Xavier Rubert nos habla de una arquitectura en mayúsculas, clara en sus objetivos y optimista sobre sus resultados, heredera directa de la que hace más de 40 años nos predicaron ya el Bauhaus y luego el Gatepac. «Avui és artificial, no solament el lloc, sinó el mateix horitzó de la nostra existència; un horitzó que ja està a les mans dels homes». «En aquest moment, la vocació de l'art no pot ésser altra que controlar estèticament l'horitzó de la vida humana sobre el qual, per primera vegada en la història, podem decidir àmpliament, i que aviat governarem d'un mode absolut.» (1).

Repetir hoy el mismo planteo teórico de los arquitectos racionalistas, con el mismo ingenuo optimismo que se explicaba entonces dentro de unas posibilidades políticas tan distintas a las nuestras, me parece un anacronismo fantasioso e inoperante.

Porque de lo que no hay duda es que Xavier Rubert, aunque no lo diga explícitamente, no puede hacer compatible su visión abstracta de la arquitectura y nuestras realidades sociopolíticas. De esta forma, si cuando habla del diseño puede llegar a decir que: «Es tracta de fer de la ciutat una obra d'art. Es això possible? Teòricament, hem vist que sí.» (2), cuando relaciona dicha visión maximalista con nuestra estructura política, afirma: «La seva tasca (la de los «nuevos artistas») requereix un sistema polític que possibiliti i àdhuc requereixi la col·laboració dels artistes en la configuració dels objectes i l'elaboració dels plans que formen el marc de la vida» (3).

Es decir, su visión sobre el diseño es tan ideal, que es irrealizable, y tan pura

que no se propone como problema la posible incidencia de este diseño sobre realidades que tradicionalmente se han considerado impermeables a su actividad.

Por el contrario, me interesa el artículo de Bohigas, porque es un intento de buscar las posibilidades válidas que puede ofrecer una arquitectura construida hoy y aquí, de una arquitectura inmersa en un marco lleno de contradicciones.

Desde un punto de vista con el que no puedo sentirme más identificado, Bohigas va negando sucesivamente todos aquellos ismos que han pretendido reducir el campo arquitectónico a su terreno particular. De esta forma, con un método parecido al de la reducción al absurdo, nos acota la naturaleza del lenguaje y del territorio arquitectónicos, y plantea, de una forma implícita, la búsqueda de las posibilidades que nos ofrece este lenguaje para favorecer un cambio en la escala de los valores sociales establecidos.

Creo que es éste uno de los problemas teóricos más importantes que puede plantearse hoy en el campo del diseño, de un diseño, al menos, que no se conforma ni con una inoperancia a la espera de cambios futuros, ni con un acuerdo con un sistema que pone en crisis.

El campo de intervención del diseñador incide sobre el marco artificial que el hombre está creando en lucha con la naturaleza, y es expresión formal de las relaciones sociales entre los hombres. Podemos hablar de una correspondencia entre las estructuras físicas que aparecen en nuestras ciudades y unas relaciones de clase entre los hombres que las habitan (a una inaccesibilidad a los medios de producción le corresponde una inaccesibilidad en el dominio del territorio).

Entiendo que es una labor específica del

(1) X. Rubert de Ventós. «Teoria de la sensibilitat». Vol. 2 pág. 259.

(2) X. Rubert de Ventós. Cit. pág. 260.

(3) X. Rubert de Ventós. Cit. pág. 262.

diseñador, el estudio de las irracionalidades que nuestro sistema sociopolítico impone en el ámbito de la construcción de un medio físico habitable. Y en la medida en que estos estudios teóricos pueden servir de apoyo a una sensibilización de las masas urbanas, con relación al espacio físico que sufren, contribuiremos a crear un nuevo frente en la lucha por un cambio general cualitativo.

Pienso, sin embargo, que si de lo que se trata es de no desaprovechar ninguna de las posibilidades de trabajo en la dirección que apuntaba, debemos indagar sobre los recursos del propio lenguaje arquitectónico en contribuir a esta sensibilización, sin abandonar lógicamente los que nos ofrecen otros medios menos cifrados y por tanto más directos.

Creo que en este aspecto las posibilidades de la arquitectura son muy parecidas a las que ha explotado la pintura, o al menos una cierta pintura. Me refiero a aquella que se ha propuesto, conscientemente o no, dar una nueva visión de los objetos, prescindiendo de los prejuicios con los que anteriormente se miraban.

Una pintura que no se ha limitado a pintar **dobles** de realidades existentes, ni tampoco ha pretendido crear **originales** en el sentido de nuevos objetos utilitarios, pero que ha trabajado en mostrarnos **visiones más auténticas** de nuestra realidad circundante, ridiculizando unas veces valores aceptados o subrayando los inadvertidos otras. (Pienso que esta función pictórica está más implicada en una transformación de nuestro mundo que el correcto diseño de un aparatito doméstico fomentado por el consumo).

Me interesa, por tanto, toda aquella arquitectura que se propone como objetivo importante la expresión de una actitud crítica con relación al medio en que se ubica. Entendiendo como medio, no sólo el marco físico, sino todos aquellos vectores que directa o indirectamente lo determinan. Crítica que, por otra parte, surge espontáneamente cuando se intenta crear un organismo lógico dentro de un marco irracional, pero que debe expresarse con unos medios formales inteligibles. Y aquí es donde surge la dificultad, pero al mismo tiempo el campo específico del diseñador.

Se abre así todo un campo de experimentación cuyo objetivo es la comprobación de hasta qué punto puede hacerse una crítica del marco artificial en que vive el hombre a través de la propia arquitectura y diseño. Hasta qué punto puede expresarse la repulsa por una ordenación como la ciudad-jardín, por un mecanismo como la especulación, por una marginalización como las ciudades satélites, por unas ordenanzas irracionales... etc., a través del lenguaje arquitectónico que usa la obra que nace dentro de estas contradicciones. Y con el propósito de que su contemplación colabore a la comprensión del fenómeno urbano, en el sentido que antes apuntaba.

Lejos de los que niegan la validez actual de la pintura, pienso que una de las pocas aportaciones que puede hacer la arquitectura hecha hoy es parecida a la que siempre ha sido una de las constantes pictóricas válidas: la de enseñar a «mirar de nuevo», ya que, como dice Oriol Bohigas, resulta imposible con los medios que ofrece la arquitectura, el poder «cambiar».

cintamente — pues este sería tema para un artículo muy distinto y sin duda más divertido — su trivial interpretación del «arte implicado».

1. — La tradición cultural, la sensibilidad histórica, el conocimiento y sentido del país y del oficio se juntan en Oriol Bohigas para producir todo lo contrario de una romántica o lacrimógena reivindicación de los valores folklóricos de nuestra tierra. Le sirven, por el contrario, como instrumento crítico y progresista frente a toda clase de puritanismos arquitectónicos — el «racionalista», el «tecnológico», el «progresista», etc. — y como punto de referencia para la reivindicación de la flexibilidad intelectual y profesional. A este nivel no puedo dejar de manifestar, una vez más, mi acuerdo y simpatía con:

— Su reivindicación de una práctica y crítica de la arquitectura que no atiendan a ella desde esquematismos previos, adjetivándola con términos más o menos modernos o haciéndola adjetiva de realidades más o menos sociales.

— Su crítica consiguiente a quienes creen que la arquitectura puede revolucionar algo sin revolucionarse a sí misma.

— Su insistencia de que los conceptos de forma y función son mucho menos simples — y sus relaciones mucho menos lineales y unívocas — de lo que se ha venido pensando o suponiendo tanto tiempo. Yo insistiría aún, abundando en su tesis, en que esta relación función-forma no puede entenderse simplemente como una relación de causa a efecto, sino como una relación dialéctica en la que la función «reabsorbe» propuestas formales que aparecieron al principio como formalismos gratuitos. Es un hecho, en efecto, que las «formas» de hoy llegan a ser a menudo las «funciones» de mañana, cuando se ha generalizado ya la sensibilidad a las exigencias más sutilmente funcionales a que aquellas formas respondían. No cabe duda de que lo que en una época se entiende por función o utilidad es en buena medida producto de la imaginación formal y sociológica de los pioneros de la anterior.

— Su defensa, desde esta perspectiva, del «estilismo» e «historicismo». Esta defensa conecta directamente, por encima del estilismo estereotipado de los ortodoxos del llamado *International Style*, con lo más válido de la tradición racionalista del Bauhaus. Como he repetido más de una vez, creo que son sólo los heterodoxos quienes pueden mantener vivo y vigente un código tradicional; la «ortodoxia» — de Marx, de Freud o de Gropius, para el caso no importa — no es conservación sino degradación, «uso», del código primitivo. Creo, pues, que con su deliberada heterodoxia en la línea de *Casabella* y de algunos arquitectos ingleses o americanos, Bohigas mantiene viva la tradición del racionalismo arquitectónico.

Pero ya en este punto pienso que se manifiesta una limitación de su heterodoxia y fertilidad. Me refiero a que su revisión y crítica se circunscribe a la de los conceptos clásicos de «función», «forma» y «estilo» sin llegar a la radical revisión — una revisión tan necesaria como aquella — de las tesis racionalistas sobre la metodología y el «papel» de la arquitectura en la sociedad. En este sentido el libro de Bohigas es todavía bastante «ortodoxo».

EL BOVARISMO DE ORIOLO BOHIGAS

Xavier Rubert de Ventós

Voy a referirme al artículo primero del libro «Contra una arquitectura adjetivada» de Oriol Bohigas del que se me ha pedido un comentario. A partir de él voy a intentar, lo aclaro desde el principio, tres cosas distintas: 1. — defender la obra de Bohigas y los argumentos con que la justifica; 2. — apoyar las opciones o caminos que Bohigas rechaza en esta especie de «pronuario de las tentaciones en las que no debe caerse» que se nos ofrece en su libro y, sobre todo, criticar la crítica que hace de estas opciones; 3. — descalificar muy sus-



— Su crítica — justa y obvia — tanto del idealismo californiano de Fuller, — para quien el diseño va a solucionar lo que la política no consiguió arreglar — como de la actitud apocalíptica o catastrofista de algunos teóricos que creen, como F. Ramón, que el buen diseño no es más que un «camuflaje» o una tendenciosa sublimación a nivel *formal* de las contradicciones y la explotación *reales* del capitalismo: que es una *List* o «truco» del neocapitalismo asimilador que maquilla formalmente los detalles para que no cambie realmente el conjunto. Frente a quienes, convencidos de ello, piensan que todo ha de ser lo más feo posible a fin de agudizar las contradicciones, observa justamente Oriol Bohigas «que la obra de tales autores acaba confundida con la de los arquitectos más auténticamente conformistas y más absolutamente integrados» (p. 31). Y continúa subrayando las limitaciones y condicionantes que predeterminan, limitan y a veces aniquilan la actividad propia del arquitecto: «es un hecho estadístico — prosigue Bohigas — que nos es difícil a menudo encontrar casas que sean resultado de un inmediato planteo arquitectónico» (p. 28). No se acusan aquí, claro está, las obras que son resultado de planteos más o menos intuitivos y pragmáticos de los propios habitantes (obra que Bohigas ha defendido en más de un lugar), sino las que son resultado de la especulación del suelo, de las divisiones administrativas de las parcelas o del control de quienes saben construir... hoy... y en las aceras.

Pero, también a este nivel, alguien podría objetar a Bohigas que el limitarse a *constatar* tales limitaciones no es más que un recurso para justificar un tipo de arquitectura que ha aceptado estas fronteras y ha encontrado, aun dentro de ellas, su seguridad y comodidad en la construcción de edificios donde por lo demás, como subrayó Bohigas en su artículo «Casas para ricos», se puede experimentar y descubrir posibilidades que el día de mañana servirán de «modelo» para los demás. Pero tanto desde una actitud más «neocapitalista» como desde una actitud «socialista», se pensará que este encierro es algo lo bastante grave para que no podamos limitarnos a «constatarlo».

Con esta objeción de terceros he de pasar ya a la parte en la que quiero subrayar en primera persona mi desacuerdo con las tesis de Bohigas. Desacuerdo, sobre todo y ante todo, con su forma de argumentar; desacuerdo sobre la validez formal de sus argumentos más que sobre el contenido material a que lo aplica.

2.— Oriol Bohigas, como Federico Correa, ha replanteado y renovado en nuestro país algunos temas fundamentales de la tradición arquitectónica «moderna». Ahora bien, frente a quienes pretendían replantear *otros* temas — o revisar distintamente los mismos y con ello relativizar su propio replanteamiento — Bohigas reacciona en este libro calificándolos con una serie infinita de adjetivos peyorativos y delatando errores, confusiones y tentaciones, a veces con el mismo tono y con los mismos recursos demagógicos con los que se nos hablaba en los colegios religiosos de «los peligros del siglo». Reacciona también haciendo descripciones tendenciosas de estas posiciones — lo que los anglosajones denominan *persuasive definitions* — y pretendiendo reivindicar en exclusiva el adjetivo de «arquitectura progresista». Sí, los adjetivos cuentan mucho en este libro contra la arquitectura adjetivada. Pero vayamos por partes.

Dejando aparte los malos de verdad, para quienes la descripción caricaturesca es válida, el sector de los «malos» que este libro dibuja y rechaza se divide en dos: los malos por acción y los malos por omisión. Los malos — o regulares — por omisión parecen ser los arquitectos modernos que se han replanteado los mismos o parecidos problemas que Bohigas desde una perspectiva distinta de la específicamente histórico-cultural-italianizante de Oriol Bohigas. Y por mucho que yo pueda sentirme más atraído por la misma perspectiva de Oriol Bohigas, no puedo ignorar que fuera e independientemente de ella — a veces incluso contra ella — se han producido, en Barcelona y en Madrid, la mayoría de las obras arquitectónicas valiosas de estos últimos años.

Los malos-malos, los malos por acción, parecen ser los arquitectos más o menos jóvenes que pretenden replantear otros problemas que los enfocados por Bohigas, problemas que él no considera que valgan la pena ni que puedan ser razonablemente planteados. Se trata de los que han considerado fundamental la revisión de los planteos de la tecnología, de la imaginación sociológica o de la inserción política de la arquitectura. Todos ellos — *metodologistas, tecnologistas, utopistas o políticos* — caen así dentro de un mismo saco al que no perdona Bohigas ni un adjetivo. Se trata de posiciones, actitudes o experiencias «frívolas y poco inteligentes» (p. 7), «ridículas y altisonantes» (p. 9), «de resultados regresivos» (p. 11), «exageraciones ridículas y reaccionarias» (p. 25), «constantemente preñadas de equívocos peligrosísimos» (p. 33), «equivocos... con interrelaciones cada vez más confusionarias... y que suelen esconder conformismos o incapacidades de creación» (p. 35)... (1)

Tras esta cascada de adjetivos los metodologistas, utopistas, etc. quedan dibujados como una inmensa, siniestra y peligrosa coalición de «azules» aliados, como en el «Yellow Submarin», para aniquilar el reino de la creatividad.

Pero esto no es todo. Luego de los adjetivos vienen los argumentos demagógicos o, simplemente, inconsistentes. Los primeros giran alrededor del hecho de que todos estos pretendidos «integradores de las artes», todas estas «banalidades archigramistas» (p. 16) o tonterías metodologistas que pronto nos «van a hacer una fachada imitando una ficha perforada» (p. 16), todos estos «arquitectos españoles de raíz cultural madrileño-americana» (p. 12) etc., etc. son fenómenos integrados a la sociedad consumista frente a la cual Bohigas presenta su «progresismo radical» y su «carga progresista» (p. 6) insobornables... Aunque luego, luego de haber calificado de vendidos al consumismo a todas estas tendencias (p. 18 y 24), cuando ha de defenderse de los contestatarios políticos, se vuelve defensor de un cierto grado rentable de integración ya que «los arquitectos no podemos dirigir la sociedad con los instrumentos de nuestra propia disciplina» y hay que aceptar la sociedad en que vivimos «pues si queremos hacer arquitectura éste es nuestro ámbito y ésta es nuestra cultura» (p. 36). Lo menos que puede decirse de esta serie de afirmaciones es que su posición se dibuja como ambigua y ecléctica. Y no tengo nada que objetar a ello más que el hecho de que pretenda defenderse y afirmarse una posición prudente, honesta y razonable como una posición contestataria, terrible e inconformista. A esto, a no apreciarse ni definirse por lo que se es y por sus valores, sino por los valores de lo que no se es, a esto es a lo que desde la publicación de la novela de Flaubert ha venido a llamarse actitud «bovarista».

La teoría del «entorno bien diseñado» descubre Bohigas que «es también el método de todos los despotismos» (p. 5), y las bóvedas geodésicas de Fuller quedan caracterizadas como «aquello que utiliza tan propiamente el ejército americano» (p. 13). La conclusión lógica de estos «argumentos» sería que hay que hacer cosas que no sirvan demasiado — que sirvan, todo lo más, a la alta burguesía, pues de otro modo hay siempre un posible despotismo o ejército americano que pueda utilizarlas. Como se ve, bajo la misma crítica que el entorno bien diseñado y las bóvedas geodésicas, caen el teléfono, la penicilina o los zapatos. Pero en lugar de rechazar estos argumentos demagógicos podríamos aceptarlos y aplicarlos a las mismas propuestas que Bohigas defiende: la cocina-comedor, por ejemplo. ¿No podría definirse ésta como «aquello que utiliza tan propiamente la sociedad de consumo americana»? Pero, como es obvio, esto no es una crítica aceptable de la cocina-comedor en la misma medida y en el mismo sentido en que no lo es la crítica de Bohigas a las estructuras de Fuller. Y que quede claro que no se trata aquí de defender tales estructuras, sino de criticar la manera como Bohigas las despacha.

Pero la característica más chocante del sistema argumentativo, descriptivo y valorativo de este libro es el uso de patrones distintos para juzgar realidades distintas. Una característica que se considera positiva cuando se refiere a los «buenos» es considerada como un defecto o vicio cuando se trata de los «malos». Con todo lo cual queda muy claro que más que criterios objetivos se tiende a defender

(1) Por descontento, estas citas no pretenden ser una reproducción en *digest* del contenido del libro (en el que cada uno de estos adjetivos se aplica a una obra o tendencia concreta y que, por lo mismo, queda aquí caricaturizado), aunque sí pretenden subrayar la frecuencia y reiteración con que en él se definen o despachan estas obras o tendencias con términos más valorativos que descriptivos.

posiciones personales. Indicaré sólo dos ejemplos de esta discriminación que hace Bohigas en su crítica a los tecnólogos y a los políticos.

a) El experimentalismo y la investigación, que en un plano *formal* califica de progresista (hasta el punto de considerar más verosímil una «revolución social» con el cuadro que con el diseño) lo considera en el plano de la investigación y experimentación *metodológica* o *tecnológica* como «peligrosa» obra «de aquellos diseñadores que, quizás para aplacar falsamente sus conciencias críticas, se han apartado del esfuerzo de realización» (p. 26). Igual diferencia de criterios se descubre cuando, tras defender el «estilismo» como valor positivo frente a la tradición racionalista, acusa a los metodólogos de motivaciones estilistas: «la mayor parte de las preocupaciones metodológicas de la arquitectura moderna — dice al hacer la crítica de las mismas — son preocupaciones estilísticas» (p. 16). Resulta de este modo que la preocupación estilística vale cuando es para enfrentarse a la tradición racionalista y no cuando es motor del enfrentamiento con quienes han hecho profesión y se han declarado representantes de tal preocupación estilística.

Más todavía, luego de haber matizado agudamente la relación función-forma (p. 14), plantea la relación técnica-forma con un esquematismo y simplismo dignos del mejor Lukács. «No podemos negar — reconoce en la página 20 — que los avances técnicos han permitido unas grandes mejoras en el diseño y la arquitectura (...), pero la tecnología tuvo siempre un papel claramente instrumental, y será siempre «una técnica auxiliar cuyas características irán variando según las propias necesidades del proceso del diseño» (p. 33). Resulta así, según la explicación que se nos da, que son las necesidades «ideales» del proceso del diseño las que segregarán mecánicamente y automáticamente sus técnicas. Se trata de una afirmación de idealismo ni tan sólo dialéctica: «imagina — parece proponerse — que Dios proveerá la técnica para su realización». ¿Pero cómo es posible defender la relación dialéctica y de mutua determinación al referirse a la función-forma y negar esta relación al referirse a la función-técnica? ¿Cómo negar que la técnica es un «instrumento» que provoca potencia y posibilita la imaginación formal, la cual, a su vez, plantea la exigencia de una tecnología nueva, todo ello en un proceso circular de mutua determinación y sobredeterminación del que es absurdo defender la primacía del huevo o de la gallina?

b) Luego de argumentar, frente a los «políticos», que la única revolución que puede hacer la arquitectura es la propiamente arquitectónica, ¿cómo puede criticarse al grupo Archigram por «no imaginar ninguna evolución social sustancial» (p. 24)? En qué quedamos: ¿se puede o no se puede, se debe o no se debe, desde la arquitectura, hacer propuestas sociales sustanciales? No, por descontado, si lo hace el Archigram o la escuela madrileño-americana. Sí, sin embargo, cuando — aunque no sea más que una promesa — tal promesa provenga de la Escuela de Barcelona. En efecto, luego de sonreírse de las «banalidades archigramáticas» sostiene Oriol Bo-

higas muy seriamente que «hay que analizar los posibles valores revolucionarios de una arquitectura del absurdo, como ha prometido hacer Oscar Tusquets, y qué relación tiene con el mayor o menor desarrollo tecnológico ambiental» (p. 25-26). Todo queda, pues, salvado, todos los peligros tecnólogos o sociólogos obviados, cuando las propuestas — o las promesas de propuesta — se producen dónde y cómo deben producirse.

Lo que no entiendo — o entiendo demasiado — del libro de Bohigas es su tendencia a describir las experiencias tecnológicas, metodológicas, etc. como tecnolatría, metodolatría, sociolatría, etc. Todos sabemos que la mayor parte de las propuestas hechas desde tales perspectivas han sido, en efecto, «latrías» y mistificaciones incapaces de traducir formalmente con cierta dignidad sus inefables declaraciones de principios políticos o del tipo que sean. Sabemos también — como dije en un coloquio en el FAD — que sus críticas acostumbran a consistir más en exhortaciones teóricas y humanistas que en presentación de alternativas válidas. Y, sin embargo, es explicable y hasta cierto punto valioso que sea así. Lo que califica Bohigas de «peligros», «desviaciones» o «ingenuidades» creo que debería entenderse también, y ante todo, como *síntomas*. Trataré de explicarme.

Como he dicho al principio, del racionalismo arquitectónico había que revisar no



sólo lo poco *imaginativo* de sus formas sino también lo poco *racional* de sus métodos y lo poco *radical* de sus planteos sociológicos. La primera revisión, en la que se sitúa Bohigas, tiene ya una tradición en Italia y en los países anglosajones que ha permitido establecer ya en cierto modo un nuevo código desde el cual actuar. La segunda línea de revisión, la metodológica, por el contrario, tiene sólo unos pocos precedentes y la complejidad de sus técnicas e instrumentos explica que a menudo haya llegado de ella a nuestras universidades y arquitectos más la música que la letra, más el mito que el espíritu. La tercera revisión necesaria, por último, se enfrenta a una coyuntura socio-política absorbente en la que es difícil encontrar un camino auténticamente revolucionario. Frente al código de referencia relativamente estable del que parten ya quienes como Bohigas se han insertado en la primera línea revisionista, está el precario y casi siempre mitificado código de los segundos y la carencia absoluta de puntos de referencia de los últimos. ¿No es pues una injusticia, respaldado en aquel primer revisionismo lógicamente más desarrollado, acusar de utopismo o de falta de realizaciones — de experimentalismo, en definitiva — a quienes no tienen tras de sí un código como el suyo y andan a tientas buscándolo? ¿Y desde cuando es «progresista» calificar todo tan-

teo experimental y vanguardista de «equívoco» o de «frivolidad»? Desde el sistema de referencia fijo de su revisionismo no parece Bohigas considerar que, aun entre quienes han aceptado el posibilismo de su planteo, buena parte de las obras valiosas de arquitectura en España — la obra de Coderch, Bofill, Sáenz de Oiza, Fernández Alba, Moneo, los estudios de Margarit, etc. — no han surgido precisamente de la actitud cultural y arquitectónica que él propone. Y no parece considerar, sobre todo, que sea válido o viable cualquier tanteo que pretenda poner en cuestión los puntos de referencia tecnológicos y sociológicos del ámbito que él ha aceptado y en el que se mueve.

Pero me parece sintomático el hecho de que este ámbito empiece a sentirse como estrecho y que no satisfagan siempre las explicaciones y justificaciones que de él hacen quienes están dentro. ¿Cómo limitarse a seguir haciendo casas un poco más «progresistas» si Federico Correa nos asegura en el Pequeño Congreso de Sitges que pronto no será posible ya la arquitectura «liberal»? O, para poner otro ejemplo, ¿cómo no pensar que las afirmaciones del mismo Correa y de Bohigas, en el sentido de que hoy la técnica no supone ya limitación alguna para las experiencias formales, sólo pueden hacerlas quienes han aceptado que la arquitectura siga limitada en el ámbito de su actividad tradicional y convencional? ¡Pues claro que sobra la técnica de que se dispone si no aspiramos más que a hacer chalets o cosas entre medianeras! Pero no nos sobra si pretendemos imaginar la posibilidad de un sistema constructivo más racional y económico; la posibilidad de la utilización de materiales que cumplan mejor las funciones que hoy siguen recayendo sobre los materiales tradicionales; la posibilidad de una ciudad «abierta» y «flexible», de un tejido urbano que mantenga el equilibrio ecológico... No nos sobra si nos negamos a poner entre paréntesis toda la fealdad, la injusticia y el desequilibrio que rodea y rodeará cada día más el bonito edificio que estamos construyendo.

Quien no siente la penuria de la información, de los materiales, de los métodos, de las técnicas e incluso de la «historia» de que dispone; el que no siente, a cualquier nivel, que hay más necesidades que posibilidades, es que es insensible o se ha negado de antemano a considerar todas las necesidades reales que están más allá de sus posibilidades técnicas, sociológicas, etc., y que una ampliación de las mismas le permitiría quizás satisfacer. A un planteo vanguardista le *falta* siempre todo, a un planteo tradicional no le hace ya falta nada y se mueve muy ágil y holgadamente con las «técnicas auxiliares» de que dispone. La afirmación de Bohigas en el sentido de que ya se ha fracasado en el intento de plantear el sistema de construcción de un modo más racional y mecanizado me parece en este sentido una explícita afirmación del carácter conservador de sus objetivos. Su afirmación de que los intentos de plantear esta cuestión no tan sólo no son viables sino que a menudo son «viejas utopías que han pasado a modelos de una cierta reacción social y cultural» (p. 6) me parece más que esto; me parece una afirmación reaccionaria en «travesti» de terminología revolucionaria. Un caso ejemplar de argumentación *bovarista*.

3. — Los argumentos y el tono con que reivindica Bohigas lo que él entiende por «arte puro» es otro ejemplo aún del *décalage* entre esta actitud anclada todavía en ciertos mitos y un lenguaje que se pretende desmitificador y vanguardista.

En efecto, en la pág. 11 pretende que, en mi teoría del arte implicado y en mis consideraciones sobre el carácter histórico del cuadro de caballete, olvido que «uno de los avances positivos de la cultura ha sido precisamente descubrir la validez de las autonomías». Pero yo estoy profundamente convencido de ello. Más aún, estoy convencido de que la cultura y el arte en particular han consistido precisamente en ir transformando el máximo de *función* en *forma*, el máximo de *exigencia* en *gratuidad*, el máximo de *necesidad* en *juego*. Lo que ocurre es que este esfuerzo autonomista, de despegue y distanciamiento respecto de sus condiciones iniciales, lo ha realizado y realiza todo arte, y que no hay por lo tanto un arte privilegiado en el que podamos encontrar o sustantivar este esfuerzo de liberación como un dato o un hecho. Precisamente porque el arte es este esfuerzo de liberación, no existe ningún arte que sea autonomía o libertad de hecho. El cuadro de caballete — en el que cree encontrar Bohigas esta libertad de hecho y que, por lo mismo, reivindica como ideal — no fue tampoco autonomía sino, como todo arte, formalización y liberación de las condiciones, funciones o usos dentro de los cuales y para los cuales surgió en el palacio o el hogar: formalización de su función suntuaria de ornato, de su función sociológica de introducir en el ambiente doméstico una «nota virgen» o una imagen — no ya un icono — piadosa; formalización a partir de la necesidad burguesa de hacer del arte un objeto mueble, una mercancía con la que poder comerciar, etc. etc. Claro está que el tiempo y la distancia respecto de las funciones que cumplía un arte — el cuadro, la catedral o el teatro de Esquilo, para el caso no importa — nos permite apreciarlo ya como pura forma. El «museo imaginario» en que reunimos los objetos del pasado sólo deja intacta de ellos su forma. Y es bueno que sea así, pues precisamente la diferencia entre la consideración histórica y la consideración estética reside en que la primera considera el objeto pasado en tanto que pasado, mientras que la estética lo considera en tanto que presente. Lo que no es ya tan bueno es hacernos la ilusión — como Bohigas — de que aquel arte pasado era ya pura forma o autonomía de hecho; de que «aquello sí era arte puro». Bohigas no se da cuenta de que esta «autonomía» no es algo que él *descubre* sino algo que él *proyecta* en el cuadro de caballete; que no es una característica de aquel producto sino, precisamente, producto de la lectura que hoy hacemos de él.

Sólo a partir de esta confusión puede Bohigas mitificar y atribuir la autonomía a ciertas formas de arte con las que se considera «consustancial»; tomar incluso estas formas como *modelo* de «libertad», «gratuidad», etc. Pero nuestra tarea no es rendir culto a ciertas formas sino transformar *nuestras* funciones en formas, *nuestras* necesidades en arbitrariedades, *nuestros* encargos en subversiones. ¿Pero cuáles son estos objetos o funciones a los que tiende a aplicarse hoy la «formalización»?

Es un hecho que las realidades en las que se pretende introducir la imaginación son cada día menos *objetos* específicos, y que su resultado es cada vez menos un *mensaje* específico. Las fronteras que confinaban el ejercicio de la imaginación o de la sublimación a ciertos receptáculos u objetos especiales — el «marco» es un caso típico de tales fronteras — van haciéndose cada vez más fluidas y flexibles, más ambiguas y peor definidas. La imaginación y la sublimación van aplicándose cada día más en ámbitos en los que la distinción entre *arte* y *uso*, *arte* y *vida*, *mensaje* y *medio* es cada vez más difícil: desde el ya clásico «happening» al arte del contorno y el diseño, desde el *Living* al teatro de la peste de Artaud que, según E. Trías, pretende que los espectadores olviden sus «papeles» convencionales... Pero es más aún que esto: hoy se trata de que la imaginación empiece a informar los objetos de uso, las formas de vida, las relaciones interpersonales, la manera de llevar el propio cuerpo o de realizar y «reinventar» el propio sexo; que empiece a informar y permita «reinventar» la manera de ser católico o revolucionario o catalán... Estos «papeles» que van dejando de ser estereotipos con los que el individuo aspira a identificarse y van transformándose en punto de partida de infinitas posibilidades, en algoritmo de infinitas funciones.

Pero esta «disolución» de la imaginación en la vida pone lógicamente en crisis el



concepto clásico de «mensaje» artístico como algo ajeno y *frente* a nosotros: «sed espectáculo — nos dice el oráculo — los unos de los otros». Y así ocurre, de hecho, cada vez más. Los espectáculos que hoy proliferan son aquellos en que — como las discotecas — la distinción entre medio y mensaje, entre espectador y espectáculo, es ya prácticamente inexistente. Todos somos actores y espectadores a la vez en un medio en el que el mensaje no es ya explícito, unívoco, exento.

Claro está que frente a esta generalización de una imaginación cada vez menos represiva se siente una ternura especial — la siente Bohigas y la siento yo — por aquellos productos de la pura represión que eran también puro mensaje. Y por esto, cansados del «buen diseño» o de la discoteca, cansados de esta difuminación de las fronteras, sentimos la necesidad de una pequeña dosis de cultura o espectáculo reprimido: de «cuadros» en lugar de «contornos», del «New York» — con su *show* a las 12,30 y a las 2 — en lugar de discotecas. Con el término *camp* se designa un matiz de esta actitud desde la que nos sentimos atraídos hacia los productos más sublimes de la cultura reprimida precisamente en un momento en el que esta represión está en crisis. Este término, sin embargo, designa sólo un matiz de una actitud «recuperadora» que tiene muchas otras dimensiones. Un matiz, por otra parte, casi arqueológico

(«Notes ou camp» data del otoño de 1964) aunque en Barcelona se haya descubierto este invierno.

Revenons à nos moutons. La creencia de que en mi último libro no se reconoce el «valor de las autonomías» sólo puede basarse en la concepción, tradicional y sustancialista de esta autonomía que, como he intentado indicar, está en la base del libro de Bohigas. Pero si esta concepción sustancialista me obliga a rechazar los argumentos que la fundamenta, no por ello puedo olvidar la identidad o cuanto menos el parentesco de la experiencia y la sensibilidad a la que responden su libro y el mío. Es probable que buena parte de nuestra discusión no sea sino la disputa sobre los presupuestos en que basar o sobre los términos en que formular una misma actitud que ambos pretendemos reivindicar.

A un nivel ciertamente superficial puede ya adivinarse esta identidad en el intercambio de metáforas con el que voy a concluir estas observaciones.

Para Bohigas mi tesis del «arte implicado» es «una actitud tan puritana como la de los que creen que un orgasmo es pecado si no lleva consigo el propósito de engendrar» (p. 11). Creo haber aclarado ya el equívoco de tal afirmación y quiero sólo, con sus mismas imágenes, explicar lo que me sugiere su defensa del cuadro como arte puro. A mí su tesis «me parece una actitud tan puritana como la de quienes creen que el coito (o el erotismo, o la imaginación) es lícito mientras se mantenga prudentemente dentro del sacrosanto recinto de la alcoba». O dentro de una serie de alcobas o recintos: el «múltiple», en el arte como en el amor, no es más que una prudente ampliación del planteo tradicional. Lo peligroso, desde tal actitud, sería la introducción de la imaginación o el erotismo en la vida cotidiana. Y su máxima: la imaginación en el cuarto — o en el cuadro o en el detalle — y la razón represiva en la calle. Cada uno en su casa — como decían nuestros abuelos — y Dios en la de todos.

¿Pero cabe mayor coincidencia que esta pretendida reivindicación por ambas partes de la analogía de sus tesis con la liberación de la imaginación a todos los niveles? Y no se me ocurre concluir sino lamentando que no hayamos tenido en otros ámbitos de la cultura catalana alguien que haya sido, hecho y representado lo que Oriol Bohigas en el de la cultura y la realidad arquitectónica del país.